

STILELEMENTE HAYDNS IN BEETHOVENS WERKEN \*

A.B. Marx, H. Kretzschmar, H. Gal und andere sind sich darin einig, daß ein Einfluß Haydns auf Beethovens Kunst in starkem Maße besteht. Kretzschmar setzt das Finale der G-dur-Sinfonie Nr. 88 in Parallele zum Finale von Beethovens 8. Sinfonie. E.T.A. Hoffmann erkennt im Allegretto aus Beethovens Klaviertrio op. 70/2 die Art, „wie Haydn, vorzüglich in Sinfonien, manches Andante gesetzt hat“, nämlich als Doppelvariation mit wechselnden Dur- und Mollabschnitten. Die Variation ist in Haydns Schaffen von zentraler Bedeutung, nicht weniger als im Schaffen Beethovens. Von den Zeitgenossen ist des älteren Meisters Verdienst um die Ausbildung dieser Form sehr wohl erkannt worden, besonders in der Gattung der Sinfonie. Am wichtigsten waren für Beethoven Haydns langsame Sätze in der „erweiterten Variationenform“ (C.F. Pohl). Manche nehmen einen hymnischen Charakter an, zuerst das Adagio der Sinfonie Nr. 75. Von solchen hymnischen Variationensätzen dürften das Largo appassionato aus Beethovens A-dur-Klaviersonate op. 2 und das Andante cantabile des Klaviertrios op. 97 herkommen.

An den berühmtesten hymnischen Variationensatz Haydns, das Largo der Sinfonie Nr. 88, knüpft eine der bemerkenswertesten motivischen Haydn-Reminiszenzen Beethovens an. Kretzschmar, J.S. Shedlock, G. Grove, R. Rosenberg und Th. Helm geben die Belegstellen: das Seitenthema der c-moll-Klaviersonate op. 10, das Trio im A-dur-Streichquartett op. 18, das Tempo di Minuetto (Takt 59) der Violinsonate op. 30/3, das Allegretto ma non troppo As-dur in dem Klaviertrio op. 70/2, das Moderato cantabile (Takt 5) der Klaviersonate op. 110, auch das Largo (Takt 25) der Es-dur-Klaviersonate op. 7 und das Anfangsthema der As-dur-Klaviersonate op. 26.

Interessanter als einzelne Anklänge ist das Problem, ob eine Verbindung grundsätzlicher Art zwischen Haydns und Beethovens Melodik besteht. Gal spricht von Beethovens „absoluter Melodie“, die im Grunde die Melodik des keltogermanischen Volksliedes sei. Sie stehe im Gegensatz zur mozartischen Melodietechnik. Haydns Kaiserhymne sei ein Beispiel für die „absolute Melodie“. Als Ziel der Entwicklung des jungen Beethoven sieht Gal die von Mozarts Melodiestil sich befreiende, „von Haydn jedenfalls mitbeeinflusste absolute Melodie“ an. Gal meint auch einen besonderen Melodiebildungstypus beim jungen Beethoven zu erkennen, den er den „Haydnischen“ nennt und am Andante der Paukenschlagsinfonie erläutert.

Mit dem Prinzip der Variation verwandt ist das der „motivischen“ oder „thematischen Arbeit“, das zuerst von Kretzschmar und dann von A. Sandberger bei Haydn aufgezeigt wurde. Beide Gestaltungsweisen sind Wirkungen der umgestaltenden Phantasie, die sich auf ein begrenztes Material konzentriert. Verstand und Wille sind starke Triebfedern solchen Schaffens. In Bezug auf Beethovens Musik ist das Attribut der Willensgeprägtheit eine Selbstverständlichkeit. F. Blume hat es auch bei Haydn erkannt und von dem „Willensmenschen Haydn“ gesprochen.

Alle Autoren sind sich darin einig, daß Beethoven das Prinzip der motivisch-thematischen Arbeit von Haydn übernommen hat. Mit Haydn verbindet Beethoven auch der gelegentliche Gebrauch unbedeutenden Motivmaterials, das durch die Kunst der motivischen Arbeit zu erhabenen ebenso wie zu komischen Wirkungen gebracht werden kann.

\* Das Referat erscheint hier im Text gekürzt, ohne Notenbeispiele und Fußnoten.



Eine von Haydn seit etwa 1765 kunstvoll ausgebaute Anwendung motivischer Arbeit ist das oftmalige Wiederholen eines rhythmischen Themamotivs über mehr oder weniger stehenbleibender Harmonie, meist vor dem Wiedereintreten des Themas, vor allem im Rondo. Die Bewegung dient dazu, einen Entwicklungszug totlaufen zu lassen, anzukurbeln oder einen Übergang zu schaffen. Schon Helm, Jalowetz und Nef haben erkannt, daß dies ein Kunstmittel ist, das Beethoven von Haydn übernommen hat.

Über den Begriff der „motivischen“ oder „thematischen Arbeit“ hinaus geht der Begriff der „Entwicklung“, wie ihn Blume an Haydns Werken exemplifiziert hat, besonders an dem C-dur-Streichquartett op. 33. Dessen Hauptthema bedient sich der Ganztonrückung: Das Hauptthema wird in C-dur vorgetragen, dann in d-moll. Anschließend macht Haydn sogar noch einen Ansatz, es auf der erniedrigten VII. Stufe in B-dur zu bringen. Diese Erscheinung, auf die Thayer-Deiters-Riemann bei der 1. Sinfonie hinweisen, ist beim jungen Beethoven, wie Gal bemerkt, recht häufig, so dem Haydn-schen Musterbeispiel sehr ähnlich im Finale des C-dur-Streichquintetts. Später hat Beethoven diesem Einfall eine wirkungsvolle Variante abgewonnen: Im Finale der „Kreutzer“-Sonate wiederholt er das in E-dur stehende Seitenthema - wie schon Haydn angedeutet hatte - einen Ganzton tiefer, in D-dur, und in der „Waldstein“-Sonate wendet er dieses Verfahren auf das Hauptthema an: auf C-dur folgt B-dur.

Zu dem Haydn-Thema aus op. 33 schreibt Blume: „Das Thema des Sonatensatzes bleibt offen, ja mehr noch als früher hat es die Neigung, einen quasi zufälligen Ausschnitt aus einem bereits in Bewegung befindlichen Geschehen vorzustellen“.

H. Schwarting hat am Beispiel der Paukenschlagsinfonie solche Themen gezeigt, die einen „tonal instabilen, sich erst im Verlauf festigenden Charakter haben“, und weist von dieser Art Themen ebenfalls Einwirkungen auf Beethoven nach.

Das Gegenstück zu dem mehr oder weniger unbestimmten Anfang ist der abrundende Schluß eines Satzes mit dem knappen Zitat des Hauptthemas, einem humoristischen: „Das war's, weswegen ich diesen ganzen Satz geschrieben habe“. Wir finden diesen Haydn'schen Scherz noch im 1. Satz von Beethovens G-dur-Streichquartett op. 18.

Eine andere Konsequenz des Entwicklungsprinzips ist die reizvolle Verwischung der an sich erkennbar bleibenden Gliederung. Auch diese Technik verbindet den jüngeren Meister mit dem älteren, wie Jalowetz speziell mit Hinblick auf die Reprise betont. Schwarting hat solche Reprisen bei Haydn untersucht, die den Weg zur Tonika nicht über die Dominante nehmen, und sieht das von anderen Autoren „Reprisenverschleierung“ oder „maskierter Repriseneintritt“ genannte Phänomen bei Haydn bereits verwirklicht.

Aus gleichem Geist stammen die rhythmischen Feinheiten, die Haydn gelegentlich einstreut und die man auch bei Beethoven findet. Gern führt Haydn hemiolische oder scheinbar geradtaktige Abschnitte in das Menuett ein. Ganz in diesem Sinne ist auch der Schluß des widerborstigen ersten Menuetts in Beethovens Streichtrio op. 3 gestaltet. Das Menuett von Haydns B-dur-Streichquartett op. 64 Nr. 3 nimmt in der Folge der Zweierhythmen (speziell Takt 44-48) unüberhörbar eine Stelle aus dem Scherzo der „Eroica“ vorweg, nur daß Beethoven das Tempo gesteigert hat.

Den ebenfalls gegen den Takt gerichteten „rhythmischen Scherz“ am Schluß des Menuetts in Haydns Es-dur-Quartett op. 64 erkennt Frimmel am Schluß von Beethovens Bagatelle op. 33/7 wieder. Das gleichfalls den Takt verwischende Finale von Haydns Sinfonie Nr. 80 beginnt mit auftaktigen Synkopen; daß es Synkopen waren, merkt man aber erst nach einiger Zeit, wenn auch der Volltakt betont wird. Eine ähnliche Fopperei liegt im Scherzo von Beethovens B-dur-Streichquartett op. 18 vor, wo der Takt teilweise bis zur Unkenntlichkeit kaschiert wird.

So ist es denn kein Wunder, daß man schon lange Beethovens Scherzos für Abkömmlinge



und Weiterentwicklungen des Haydnschen Menuetts gehalten hat. Ins einzelne gehend hat G. Becking den Nachweis einer inneren Beziehung zwischen Haydns einschlägigen Sätzen und Beethovens Scherzi geführt. Besonders zwei der Scherzo genannten Sätze aus Haydns Streichquartetten op. 33 sieht Becking als bereits seinem aus Beethovens Werken abstrahierten Scherzobegriff entsprechend an, während er bei Mozart nichts Entsprechendes findet.

Ein nur scheinbares Paradoxon ist es, daß ein Komponist wie Haydn, der die monothematische Sonatenform bevorzugt, der mit möglichst wenigen Motiven für einen Satz auskommen will, gerade die Überraschung, den Kontrast, die künstliche Verwirrung liebt. Aber diese Elemente sind notwendig, um das Interesse an dem entwickelten Material zu beleben, um dem Fortgang des Satzes neue Impulse zu geben. Deshalb ist das Streben nach Effekten, komischen oder erhabenen, für Haydn wesentlich. Obwohl Beethoven dem älteren Meister in der Monothematik normalerweise nicht folgt, hat er mit dem Haydnschen Entwicklungsprinzip auch dieses Streben übernommen und sogar noch verstärkt. In erster Linie sind hier die überraschende Modulation, der plötzliche Wechsel der Dynamik und die kühne Dissonanz gemeint.

Mit einem auffallenden Kunstgriff hat Haydn in dem Chor „Die Himmel erzählen“ eine unerhörte Schlußwirkung erzielt. Er bereitet den kulminierenden Quart-Sext-Akkord im 9. Takt vor Schluß durch eine äußerst farbige Modulation über einem aufsteigenden chromatischen Baß vor. Schon Marx bemerkt, daß die Schlußsteigerung des 1. Satzes von Beethovens 2. Sinfonie von Haydns „Schöpfung“ herkommt, und auch Tovey und Nef ist diese auffallende Übereinstimmung mit Haydns Chor nicht entgangen.

Sie beruht speziell auf einer Haydn und Beethoven gemeinsamen Einstellung zur Modulation. Gal schreibt hierzu: „Beethoven ist im allgemeinen kein Chromatiker, viel weniger Chromatiker als Mozart ... Aber plötzliche, überraschende, harmonisch kühne Wendungen bringt er sehr gern“ . „Plötzliche Ausweichung“ , „kühnste Überraschungen“ sind Charakterisierungen, die auch Kretzschmar und O. Jonas für Haydns Harmonik gebrauchen, die sie darin mit Beethovens Harmonik vergleichen. Aber Jalowetz, Shedlock und Gal weisen neben Haydn auch auf Emanuel Bach als in dieser Hinsicht für Beethoven vorbildlich hin. Tatsächlich kommt die eben erwähnte Modulation, wie E. Seidel gezeigt hat, schon bei Bach vor, wenn auch noch nicht mit der ausgeprägten Schlußwirkung.

Von dem „element of explosive dynamic contrast which heightens the drama and excitement in many of Haydn's symphonies besides the 'Surprise' and of which Haydn realised the possibilities in symphonic writing more fully than any composer before Beethoven“ , lesen wir bei Rosemary Hughes. Zwar verweisen Shedlock und Jalowetz für unerwartete Fortes und Pianos, für jähe dynamische Kontraste wieder auf Emanuel Bach. Doch darf man vielleicht unterscheiden zwischen den meist auf kleinem Raum sich drängenden Kontrasten Bachs und den sozusagen strategisch eingesetzten Kontrasten Haydns und Beethovens.

Es erübrigt sich fast, auch noch auf die überaus zahlreichen Stellen synkopischer Forzando-Akzente bei Haydn hinzuweisen. Die grellen Sekund-Sforzati in der Durchführung der „Eroica“ sind nur die letzte Konsequenz solcher Stellen, wie sie z. B. im Finale von Haydns Sinfonie Nr. 85 „La reine“ (Takt 103 ff.) sich finden.

Auch unvorhergesehene, gewissermaßen unlogische Dissonanzen gehören in dieses Bild. Ein Musterbeispiel, der „irrtümlich“ sich nicht verändernde D-dur-Akkord in den ersten Takten des Trios der Sinfonie Nr. 101 „Die Uhr“ , der mit der eigentlich eine Dominant-Harmonie (in Takt 6-7) fordernden Flötenstimme nicht „harmoniert“ , ist im Prinzip dem berühmten Kumulus vor der Reprise in der „Eroica“ verwandt. Beide Male hat sich unter den älteren Herausgebern ein Meister Balhorn gefunden, der



die „Fehler“ berichtigt hat. Auch die berühmte „Schreckensnote“ im Finale der 8. Sinfonie, die Kombination eines scheinbar falschen Tones mit einem dynamischen Akzent, hat bei Haydn ihre Vorläufer.

Es gibt noch weitere Überraschungsmittel, z. B. die plötzliche Generalpause wie im 1. Satz von Beethovens Quartett op. 18/6, Takt 112. Beethoven hat dieses Mittel nicht über Haydn hinaus entwickelt, denn Haydn hat es viel öfter und mit unübertroffener Wirkung angewendet.

Das auf den ersten Blick primitivste Mittel der Überraschung ist ein plötzliches Trompetensignal wie im „Fidelio“. Bei Haydn gibt es mehrere solcher Stellen, sowohl in der Vokalmusik wie in der Instrumentalmusik. Aber die tiefere Wirkung kommt von der Funktion, die sie im Formganzen eines Satzes haben. In der Militärsinfonie ertönt die Trompete nach der Koda, wenn der Satz eigentlich schon zu Ende ist, im „Benedictus“ der „Nelson“-Messe statt der erwarteten abschließenden Periode. Diese musikalisch-dramatische Regie Haydns hat Beethoven im „Fidelio“ mit der bühnendramatischen gekoppelt.

„Die Pauke mannigfaltig und ausdrucksvoll sprechen zu lassen, hat Beethoven von Haydn gelernt“, schreibt Nef. Kretzschmar hebt das Menuett von Haydns Sinfonie Nr. 88 hervor, wo „in den leisen Schlüssen der beiden Teile die Pauke sich wie von fern bemerkbar macht“; Nef weist auf das „Chaos“ in der „Schöpfung“ hin. Die einleitenden leisen Paukenschläge in Beethovens Violinkonzert und andere Stellen sind ohne Vorbilder wie diese und den Beginn von Haydns Sinfonie Nr. 103 „mit dem Paukenwirbel“ schwer denkbar.

Zu einem kriegerischen Bild verdichtet sich die Anwendung der Trompeten und Pauken bekanntlich im „Dona“ der „Missa solemnis“. Thayer-Deiters-Riemann nehmen an, daß Beethoven Haydns „Missa in tempore belli“, die sogenannte „Paukenmesse“, gekannt hat und vielleicht durch das kriegerische Bild in ihrem „Dona nobis“ angeregt war.

Auch in folkloristischen Stimmungsbildern und Darstellungen von charakteristischen Natursujets hat Beethoven an Haydn angeknüpft. Von den Ungarismen oder zigeunerischen Stellen bei Haydn und den vielen volkstümlichen Bordunstellen finden sich bei Beethoven allerdings nur noch wenige Nachklänge, z. B. in dem „Capriccio alla ingarese“ op. 129. Eine schöne Bordunstelle, mit den typischen Haydn'schen Synkopen und Murkybässen durchsetzt, findet sich im 1. Satz des B-dur-Quartetts op. 18, Takt 33-44.

Schon Sandberger macht auf Haydns Jagd- und Gewitterkompositionen aufmerksam. So manches absolute Musikgewitter Beethovens dürfte entwicklungsgeschichtlich gesehen eine Metamorphose solcher tonmalerischen Sturm- und Gewitterszenen sein. Konkret faßbar ist die Beziehung bei der 6. Sinfonie. „Von Anbeginn ist Beethovens Pastoral-sinfonie mit Haydns 'Jahreszeiten' in Parallele gestellt worden“, schreibt Sandberger und nennt besonders die Gewitterschilderung in beiden Werken. Die Leipziger „Allgemeine Musikalische Zeitung“ vom April 1809 schreibt zum 3. Satz: „Die helle und ganz charakteristische Lustigkeit ... hat nur in dem Jubel der Winzer in Haydns 'Jahreszeiten' ihr Seitenstück“.

Ich muß es mir versagen, auf Vorbilder auch für rein klangliche Phänomene einzugehen, etwa auf die abwechselnde Aufteilung der Melodie im Klaviersatz auf Diskant und Baß, wie sie sowohl Haydn wie Beethoven geliebt haben, auf die Trillerketten in Haydns f-moll-Variationen, das Oktavenglissando in Haydns C-dur-Phantasie (wie in der „Waldstein“-Sonate) und vor allem Haydns Orchestration, die in der älteren und neueren Literatur als wegweisend für Beethoven bezeichnet wird. Übergehen muß ich auch die Probleme der Form im engeren Sinne. Nur drei auffallende Beispiele, die in



der Literatur behandelt werden, seien angeführt: die mehrfache Verknüpfung der Einleitung der Sinfonie Nr. 103 mit dem Hauptsatz als Vorbild des gleichen Verfahrens in der „Sonate Pathétique“; die Einführung eines überaus kontrastierenden neuen Themas in der Durchführung des 1. Satzes der „Abschiedssinfonie“ und in der „Eroica“; und die Wiederholung eines Teils des Menuetts bzw. des Scherzos im Finale sowohl von Haydns H-dur-Sinfonie Nr. 46 wie von Beethovens 5. Sinfonie.

Kehren wir abschließend noch einmal zur Variation zurück. Diejenigen Haydn'schen Variationen, bei denen Dur- und Moll-Abschnitte miteinander wechseln, am wirkungsvollsten im c-moll-Andante der Sinfonie Nr. 103 „mit dem Paukenwirbel“, haben einen inneren Zusammenhang mit anderen Satzgestaltungen Haydns, die ebenfalls auf dem Dualismus eines düsteren Moll-Teils und eines verklärten Dur-Teils aufbauen, z. B. das c-moll-Capriccio des Streichquartetts C-dur op. 20, in dem sich ein rezitativartiger Moll-Teil und ein arienartiger Dur-Teil gegenüberstehen, und der monothematische Sonatensatz „Hodie mecum eris in paradiso“ aus den „Sieben Worten“, wo das Thema zuerst in c-moll kommt, dann in Es-dur, f-moll und schließlich im strahlenden C-dur. Mit Recht weist Nef für den „elementaren Wechsel von Dur und Moll“ im Trauermarsch der „Eroica“ auf das „Vorbild“ der Haydn'schen Sinfonie Nr. 103 hin. Auch das im Fortissimo aufblitzende C-dur des Andantes der 5. Sinfonie dürfte von Haydn inspiriert sein. Tovey meint nicht von ungefähr, der Satz sei „dimly suggested by Haydn's special form of variations on two alternating themes“.

Anscheinend noch nicht bemerkt worden ist die enge Verbindung, die der 1. Satz von Beethovens c-moll-Streichquartett op. 18 mit Haydns dualistischen Dur-Moll- oder besser Moll-Dur-Sätzen hat. Das Seitenthema ist aus dem Hauptthema entwickelt und der Satz somit Haydns monothematischem Prinzip angenähert. Für sich genommen ist es in Melodie und Begleitung dem Dur-Thema aus den Doppelvariationen verwandt, mit denen Haydn das Klaviertrio c-moll Hob. XV:13 eröffnet. Die Abfolge der Tonarten dagegen, in denen es erscheint (Es-dur, F-dur und schließlich C-dur) und der rondoartige Kontrast, den es dabei mit dem c-moll und g-moll des Hauptthemas bildet, entspricht der Idee von Haydns „Hodie mecum eris in paradiso“.

Beethovens bewußter Gebrauch des Tonika-Dur-Dreiklangs ist eine schon von Haydn entwickelte Technik. Gal schreibt: „Am bezeichnendsten für die Art der Beethoven'schen Harmonik ist seine wohldurchdachte, aufs Feinste abgewogene Ökonomie ... Er setzt z. B. die ganze Durchführung hindurch mit offenkundiger Absicht nicht ein einziges Mal den Tonika-Dreiklang, um ihn dann beim Eintritt der Reprise als strahlenden Höhepunkt in unverbrauchter Kraft eintreten lassen zu können“. Gal nennt u. a. den 1. Satz der 8. Sinfonie. Aber was ist das anderes als eine Variante von Haydns Strategie, den C-dur-Akkord in der mit c-moll beginnenden Schöpfung hinauszuschieben, bis er nach vielen Modulationen an der Stelle „und es ward Licht“ mit betäubender Helligkeit erstrahlt!

Selbstverständlich kann Beethovens Stil auch mit den überzeugendsten Belegen nicht auf Haydns Stil zurückgeführt werden. Man könnte an vielen Stellen sogar versuchen, gerade die Unterschiede zwischen beiden Meistern zu zeigen. Das ist nur eine Frage der Perspektive und der speziellen Vergleichspunkte. Es wäre noch zu betonen, daß es viele für Haydn charakteristische Stilelemente, ja einige Stilprinzipien gibt, die Beethoven nicht übernommen hat. Das gehört aber nicht zu meinem Thema, ebenso wenig wie umgekehrt der wenn auch schwache Einfluß, den die Werke des jungen Beethoven auf den alten Haydn ausgeübt haben.



## Literaturauswahl

G. Becking, „Studien zu Beethovens Personalstil. Das Scherzothema“, Lpz. 1921; F. Blume, „Syntagma musicologicum. Gesammelte Reden und Schriften“, Kassel usw. 1963, 526 ff.; G. Feder, „Haydns Paukenschlag und andere Überraschungen“, ÖMZ 21, 1966; ders., „Eine Methode der Stiluntersuchung, demonstriert an Haydns Werken“, Kgr.-Ber. Leipzig 1966, und ÖMZ 24, 1969; Th. von Frimmel, „Beethoven-Handbuch“, Lpz. 1926; H. Gal, „Die Stileigentümlichkeiten des jungen Beethoven“, StMw 4, 1916; G. Grove, „Beethoven and His Nine Symphonies“, London <sup>2</sup> 1896; Th. Helm, „Beethovens Streichquartette“, Leipzig <sup>2</sup> 1910; H. Jalowetz, „Beethoven's Jugendwerke in ihren melodischen Beziehungen zu Mozart, Haydn und Ph. E. Bach“, SIMG 12, 1911; H. Kretzschmar, „Führer durch den Konzertsaal, I: Sinfonie und Suite“, Lpz. <sup>5</sup> 1919; A.B. Marx, „Ludwig van Beethoven. Leben und Schaffen“, Berlin <sup>5</sup> 1901; K. Nef, „Die neun Sinfonien Beethovens“, Lpz. 1928; C.F. Pohl, „Joseph Haydn“, 2. Bd., Lpz. 1882; R. Rosenberg, „Die Klaviersonaten Ludwig van Beethovens“, Lausanne 1957; A. Sandberger, „Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte II“, München 1924, 154 ff.; H. Schwarting, „Ungewöhnliche Repriseneintritte in Haydns späterer Instrumentalmusik“, AfMw 17, 1960; E. Seidel, „Ein chromatisches Harmonisierungsmodell in Schuberts 'Winterreise'“, Kgr.-Ber. Leipzig 1966; J. S. Shedlock, „The Pianoforte Sonata. Its Origin and Development“, New York 1964; A.W. Thayer, „Ludwig van Beethovens Leben“. Von H. Deiters neu bearb. u. erg. v. H. Riemann, Lpz. 1917-1923; D.F. Tovey, „Essays in Musical Analysis, I. Symphonies“, London <sup>9</sup> 1955.

Alfred Mann

## HAYDNS KONTRAPUNKTLEHRE UND BEETHOVENS STUDIEN

Es erschien mir als gutes Omen für das gegenwärtige Referat, daß der mir vorgeschlagene Titel zweiteilig gefaßt war. Beschäftigt man sich einmal eingehender mit beiden Komponenten der historischen Unterrichtssituation, die Haydn und Beethoven 1792-93 verband, so tauchen sogleich neue Gesichtspunkte für ihre Beurteilung auf. Daß diese Beurteilung bisher negativ war, bleibt verständlich. Die ungünstigen Bedingungen, unter denen Lehrer und Schüler die Arbeit aufnahmen, waren schon mit unbewußter Schärfe in den Bonner Abschiedsworten des Grafen Waldstein umrissen: „Durch ununterbrochenen Fleiß erhalten Sie: Mozarts Geist aus Haydns Händen“. Beethovens Wahl war erst in zweiter Linie auf Haydn gefallen, und es stellte sich heraus, daß gerade des Schülers Fleiß das unmittelbare Verständnis mit dem älteren Meister trüben mußte. War also bald ein zweiter Lehrer vonnöten - neben Haydn, und ohne dessen Wissen, Johann Schenk - und bald darauf zwei weitere - Albrechtsberger und Salieri -, um Beethovens Fleiß Genüge zu tun, so erwies sich dennoch der von Haydn eingeschlagene Weg als entscheidend für Beethovens Ausbildung. Dieser Weg läßt sich zunächst einfach verfolgen. Haydns Unterricht hatte das System der Kontrapunktgattungen zur Basis, das im Laufe des 17. Jahrhunderts entwickelt worden war und im „Gradus ad Parnassum“ von Johann Josef Fux seine klassische Darstellung gefunden hatte. Schenk, der unter Anleitung des Fuxschülers Georg Christoph Wagensell die Kontrapunktaufgaben des „Gradus ad Parnassum“ absolviert hatte, fand auf den ersten Blick Fehler in den Beethovenschen Übungen. In gewisser Weise wiederholte sich dieser Prozeß, als Gustav Nottebohm achtzig